

## Kritik.

**Fritz Jöde, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen (Organik, Bd. 1), Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer Verlag 1926, 223 S.**

Besprochen von Dr. Rudolf Steglich (Hannover).

Als ersten Band einer „Organik“ läßt Fritz Jöde, Führer der Jugendmusikbewegung, seit einigen Jahren Professor für Musikerziehung an der Berliner Hochschule für Musik, ein Buch ausgehen unter dem Titel „Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen“. Das Buch enthält jedoch nur den Versuch einer Analyse von fünf der fünfzehn Bachschen Inventionen, versucht auch nicht etwa zu zeigen (was übrigens aussichtslos wäre), daß gerade jene fünf (in B, E, g, c und a) zusammen „Die Kunst Bachs“ darzustellen vermöchten; auch Einleitung und Schlußkapitel versuchen diesen Nachweis nicht: das erste bringt lediglich „Grundsätzliches und Methodisches“ zu dem, was Jöde für „Organik“ hält, ohne Beziehung auf Bach; das letzte ersetzt, nach dem unschwer zu führenden Nachweis der ohnehin von einigermaßen Kundigen nicht mehr bezweifelten Tatsache, daß Regerischer Kontrapunkt etwas wesentlich anderes als Bachscher Kontrapunkt ist, die vom Titel verheißene Zusammenfassung durch einen selbstgefällig-ergebenen Augenaufschlag ins sogenannte Kosmische. Dies Verfahren entspricht allerdings dem in der Einleitung verkündeten Grundsatz Jödes, nicht „Ziele“, „Resultate“, „Gewordenes“ zu bringen, weil es allein darauf ankäme, am Weg, an der Bewegung, am Werden teilzuhaben. Mit diesem Grundsatz einer zum Dauerzustand erhobenen „Jugendbewegung“ ist aber der Kunst Bachs, die nicht nur Jungendliches, Werdenendes, Wachsendes sondern auch Männliches, Gewordenes, Gereiftes ist, ohnehin nicht beizukommen. Dem Buchtitel Jödes bleibt unter diesen Umständen nur ein Reklamewert, und uns bleibt nur übrig, zu untersuchen, was es mit dem „fließenden Leben“ auf sich hat, das Jöde unter der Devise „Gott zu nütze, Gözen zum Truze“ zu lehren vorgibt.


Im vierten Abschnitt seiner Analyse der E-dur-Invention setzt Jöde seine Meinung über die Oberstimme des vierten Takts dieses Werkes auseinander. Er sagt von dieser Stelle, „daß man hier, da sich in ihr das Wesen der ganzen Invention verbirgt, mit mancherlei Recht von deren seltsamsten Wunder reden darf“. Also darf man wohl auch diesen Abschnitt für ein Kernstück des Jödeschen Buches halten und es als ein Musterbeispiel seiner Betrachtungsweise nehmen.

Vergegenwärtigen wir uns die ersten vier Takte der Invention:



Die ganze Invention ist auf den zuerst in den Takten 1—3 zu 4 erscheinenden Gegensatz des synkopierten Stufengangs zu dem Dreiklangmotiv mit den 32tel-Auftakten gestellt. So muß es für die Auffassung des Stückes allerdings entscheidend sein, welche Beziehungen zwischen der Oberstimme des vierten Takts und den vorhergehenden Takten empfunden werden. Jöde spricht die Phrase des vierten Taktes von vornherein als „Übergangswendung“ an — schon das zeigt eine Voreingenommenheit, denn es läßt sich nicht von vornherein, nicht ohne Kenntnis auch des Ziels entscheiden, ob wirklich eine Übergangswendung vorliegt. Jöde erklärt jene Phrase somit als den ersten Takt unter-, nicht nebengeordnet, als „Weg“ zweiter Klasse — damit sind Einheit und Fluß der Bewegung von vornherein durchbrochen. Das Dreiklangsmotiv mit seinen Terz-Sprüngen scheint ihm gegenüber der Schrittbewegung der ersten Takte in „innerer Ruhelage“ — offenbar hört er den Akkord derart als etwas Stehendes, Unbewegtes, daß er Wesentliches der Stimmbewegung überhört; nur in den 32tel-Auftakten hört er wenn auch nicht vollwertige Bewegung, so doch wenigstens einen „Bewegungsrest“, nämlich — und das ist ihm nun das „seltsamste Wunder“: „als fernen Nachklang“ der 16tel-Bewegung der Unterstimme des vorhergehenden Taktes. Nun läge in solchem motivischen Zusammenhang allein durchaus nichts besonders Seltsames; solche Zusammenhänge finden sich bei Bach und anderwärts bekanntlich häufig, nur daß man in Fällen wie dem vorliegenden (angenommen, hier bestünde wirklich solcher Zusammenhang) dem Kraftverlauf der Musik wohl näher käme, wenn man das Gegenteil eines „Bewegungsrestes“, eine

Bewegungsverdichtung empfinden<sup>1)</sup>. Und dennoch stehen wir an dieser Stelle des Jödeschen Buches tatsächlich vor einem sehr seltsamen Wunder: Als nämlich Bach die Oberstimme des vierten Taktes schrieb, waren die 16tel im dritten Takt noch gar nicht

vorhanden, vielmehr hieß es dort , und Jöde

hat das auf den Seiten 55 und 56 seines Buches auch gewußt und Betrachtungen daran geknüpft, auf Seite 63 aber vergessen. Bach hat auch nicht etwa diese erste, nach Jöde „unausgeglichene“ Fassung des Baßthemas gleich nach der ersten Niederschrift im dritten Takt verbessert. Er brachte sie noch im siebenten Takt, komponierte damit den ganzen ersten Teil bis zur Reprise, ja er brachte sie noch im Takt 23. Erst als er an den Takt 27 kam, setzte er die zweite, endgültige Form und änderte danach auch jene drei vorhergehenden Stellen. Aus der neuartigen Lage des Themataktes 27 vor der mit 28 beginnenden längeren Taktreihe, die das Motiv des vierten Taktes durchführt, ergibt sich die Änderung notwendig. Blieben in 27 die drei Achtel h cis dis, verlief dieser Takt also in der gleichen äußeren Bewegungsart wie die Takte vorher, so stünden die in sich gleichartig bewegten, von einander aber in der äußeren Bewegungsart sehr verschiedenen Taktgruppen 25—27 und 28—32 zu unvermittelt nebeneinander. Bei den Takten 3, 7 und 23, denen nur je ein Takt der anderen Bewegungsart folgt, ist das nicht spürbar. In Rücksicht auf das Verhältnis der Takte 3 zu 4, 7 zu 8, 23 zu 24 ist also jene Änderung nicht notwendig, sie ist es nur in Takt 27, um die Verbindung zu dem Folgenden flüssig zu erhalten. Von hier aus ergibt sich dann die Änderung auch der Takte 3, 7 und 23 in Rücksicht auf die motivische Einheit des Ganzen und wohl auch in Rücksicht darauf, daß die neue Wendung das Wesen des Baßganges noch flüssiger und charakteristischer ausprägt, nämlich das Wesen der aufsteigenden authentischen Oktave, den besonderen Kraftaufwand, den das Hinauftragen von der fünften über die sechste und siebente Stufe zur Oktave fordert. Beide Fassungen sind ja durchaus nicht, wie Jöde meint, einander „innerlich so fremd wie möglich“, sodaß die erste „unsehlbar eine ganz andere Invention ergeben hätte“. Wie hätte sonst auch Bach fast die Hälfte der Invention mit der ersten komponieren und dann in diesem Teil die erste Fassung ohne sonstige Änderung durch die zweite ersetzen können! Beide Fassungen prägen dasselbe authentische Wesen aus, nur mit verschiedener Schlußwendung. Jöde empfindet freilich die Kraftstrebung des authentischen Organismus nicht, so viel er auch von Strebigkeit, Bewegung, Fluß, Organik redet.

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. Bachjahrbuch 1923, S. 5—7.

Um die wirkliche Beziehung der Bewegung der Oberstimme des vierten Taktes zu dem Vorhergehenden zu empfinden, ist vor allem nötig, das Bewegungsereignis der ersten Takte ernst zu nehmen: die Synkopenreihe als charakteristischen Kraftverlauf zu hören. Man kann sie zu diesem Zwecke dem Ohr durchs Auge einmal etwas eindringlicher vorstellen, als es die übliche Notierungsweise tut:



Hört man das Gehemnte, Nachgezogene dieser Synkopen, so wird auch die Oberstimmenbewegung des vierten Taktes unmittelbar verständlich: nach endlichem Gewinn eines Takthauptpunktes (gis') durch die gerafften Auftakt-32tel (gis' a') entlädt sich die von dem bisherigen Hemmnis befreite Kraft in der Sprungbewegung h' gis' e' und den leichten, spielenden Umkehrungen jenes 32tel-Auftaktes. Es handelt sich hier also keineswegs um „Ruhe“, „Bewegungsreste“, „Übergang“, wie Jöde meint, sondern um freie, gelöste Kraftäußerung im Gegensatz zu der gehemnten, sozusagen angestregten der ersten drei Takte. Dieser Gegensatz ist eben das Thema der Invention. Und deren „Wunder“, das allerdings kein „seltsames“ ist, sondern ein bei vollendeter Kunst zugleich natürliches, liegt in der so einfachen wie wahren Aufstellung und Durchführung dieses Gegensatzes. Es sei hier nur noch die besonders wundervolle Lösung in der Oberstimme des viertletzten Taktes hervorgehoben — ein „Tonleiter“-Stück (daselbe e"—gis', das erst so schwer gehemmt erschien) von einer wahrhaft beseligenden, allverklärenden inneren Leuchtkraft.

Von diesem Wunder spürt Jöde freilich nichts. Er meint nur, das, was von Takt 57 an folge, sei ein wenig anders gebaut als das, was im ersten Teil auf Takt 14 folgte. Er findet im viertletzten, dem 59. Takt nur das h im Bass erwähnenswert, weil nämlich das h, auf welches das Ohr nach dem sekundenweisen Abstieg e' dis' cis' (zu Beginn der Takte 51, 53, 55) ein Anrecht hat, „in den darauf folgenden Takten überhaupt nicht erscheint, sondern als Ton erst zum erstenmal wieder im Bass am Ende von Takt 59 auftritt“, allerdings gewiß nicht als Fortsetzung jener Linie, diese verschwinde vielmehr „melodisch-stofflich“ und werde damit zum „Raumbestandteil“ (!). Das bedeute „ein sehr sichtbares Schöpfungswunder innerhalb des Ganzen“. Sieht man sich, unbenebelt durch so hochtönende Worte, die Noten an, so merkt man freilich, daß

es sich hier um etwas ganz anderes handelt: um eine sehr sichtbare Liederlichkeit Fritz Jödes, denn bereits im Takt 56 findet sich ein h, noch dazu von cis' aus erreicht, also unmittelbar jene Linie e' dis' cis' aufgreifend.

Wie aber findet sich Jöde mit den Synkopen Bachs ab? Sehr einfach: er hört sie gar nicht — und tut sich noch etwas darauf zu gute: „Spielen wir die beiden Stimmen (der ersten Takte), so hören wir nichts als einen Pendelschlag, als ein Abwechseln von Links und Rechts (!), aber eben doch deutlich das Hin und Wieder einer einzigen Stimme, die vielleicht am besten so notiert würde:



Diese Notierung hätte den Vorteil, daß sie uns nicht Synkopen vortäuschte, die gar nicht vorhanden sind“. Mit einer höchst gewundenen Begriffsbestimmung der Synkope sucht Jöde den Nachweis dieses Nichtvorhandenseins zu ersetzen: „Denn das Grundwesen einer Synkope ist doch, daß sie einen betonten Taktteil in sich verbirgt, der nur gedacht (!) wird, um statt dessen dabei (?) auf einen unbetonten Taktteil den Ton zu legen, entweder unmittelbar dadurch, daß sie tatsächlich im Melodieablauf ein besonderes Gewicht auf den unbetonten Schlag (!) im Zusammenhang mit der darauffolgenden Verdeckung der eigentlich erwarteten Betonung legt, oder unmittelbar dadurch, daß der nicht auftretende, aber einestheils (?) erwartete betonte Schlag rückwirkend die Betonung des Auftaktes als Übergewicht erscheinen läßt.“ Damit ist zwar Jödes Musik-„denken“ und Stil einigermaßen erhellt, aber noch keineswegs die Nutzenanwendung dieser Begriffsbestimmung auf die beiden Takte Bachs. Nach wie vor ist nur klar, daß Jöde hier keine Synkopen hört, nicht, daß Bach keine gehört hätte. Auf solcher Bodenlosigkeit aber baut nun Jöde in seiner Art folgerichtig weiter — ist es schon Unsinn, hat es doch Methode. Er preist den von Busoni vorgeschlagenen Staccato-Vortrag der synkopierten Oberstimme, der aus den Synkopen ein bloßes Nachklappen macht, als feinste Ausdeutung Bachschen Geistes. Im Grunde könne man in den ersten drei Takten „nur der Melodik der linken Hand eine geschlossene Linie zuerkennen“, die Stimme der rechten Hand wirke dagegen „mit ihrem Wechsel von halben und ganzen Stufen nicht eigentlich als Linie, sondern lediglich als eine Beziehung zur Unterstimme“, denn der Wechsel von halben und ganzen Stufen

habe nur in Rücksicht auf die andere Seite und nicht auf die eigene einen Sinn (!), „wie das kleine (?) d“ am Ende des 1. Taktes beweise (?), das mit dem gis der Linken zusammen ein klares A-dur am Anfang des 2. Taktes ergebe. Mit diesem Hinweis habe sich uns die eigentliche Aufgabe der Oberstimme erschlossen.

Warum Jöde auch die einfachsten Melodiebewegungen Bachs von Grund aus mißdeutet, tritt in seiner „Analyse“ dieser ersten Takte besonders klar zu Tage: weil er — mit seinen eigenen Worten — von sich selbst aus „nichts als einen Pendelschlag, als ein Hin und Wieder“, nichts als betonte und sogar unbetonte „Schläge“ hört. Auch das Verkennen der ersten Bachschen Fassung der Baßlinie ist bezeichnend dafür: in dem Verlauf



scheint ihm „das Gerüst der Tonleiter zerbrochen und an seine Stelle die motivische Einheit des Terzschrittes aufwärts (!) gestellt“, man höre deutlich auf das a im 1. Achtel des 2. Taktes das h im ersten Achtel des 3. Taktes folgen, „dieser kleine Melodiezusatz“ (das h nämlich!) hänge jedoch in der Wiedergabe der vier Takte für den, der zu hören vermöge, in der Luft, denn die Tendenz der beiden Stufen a—h sei deutlich hörbar a—h→gis; statt nach dem gis herabzugehen, steigt die Melodie aber aufwärts! Diese Auffassung ist nur möglich, wenn man nicht den ununterbrochenen Bewegungsstrom spürt, der in den Einzeltönen zur authentischen Oktave empor treibt, mit der typisch authentischen Anspannung zur Überwindung der plagalen Höhengrenze: e—fis—gis— a—h→cis—h→cis→dis—e, wenn man vielmehr derart nachdrückliche Taktakzente, Takt-„Schläge“ empfindet: e'—a'—h'—(gis!), daß der Bachsche Kraftverlauf zer schlagen wird. Das aber ist nach Ausweis seines ganzen Buches die Hörweise Jödes — eine charakteristische Form neuzeitlichen Zerfallshörens<sup>1)</sup>, von dem aus ein tieferes Verständnis Bachscher Musik unmöglich ist. In einem Beitrag zur Arnold-Schering-Festschrift „Motivdynamik und Akzentschema in der Bach-Analyse“ habe ich das am Beispiel der Jödeschen Analysen der B-dur- und a-moll-Invention weiter ausgeführt. Um so mehr erübrigen sich hier weitere Beispiele.

Ist man doch schließlich auch — um einen von Jöde gegen Reger geschleuderten Pfeil gebührend zurückzulenken — „der weiteren Feststellungen solcher, Bachschem Geiste in einer Weise, wie es schlimmer nicht sein kann, hohnsprechenden Bildungen so überdrüssig, daß

<sup>1)</sup> Vgl. Bachjahrbuch 1923, S. 79.

man am liebsten mit der Gegenüberstellung beider Bereiche sogleich schließen möchte“ und mit der Feststellung, daß also auch das Letzte, was Jödes Buch noch versprach, eine „Lehre vom fließendem Leben“, ein Trugbild ist — zwänge nicht Jödes Darstellungsweise dazu, den krasen Gegensatz zwischen Sein und Schein in diesem Buch nochmals in aller Schärfe herauszustellen: Ein Schwall von Worten, Schlagworten, dem Schrifttum neuer Musikströmungen, letzten Endes dem nur beiläufig einmal genannten Ernst Kurth abgeborgt, doch losgelöst von ihrem Inhalt, nur noch bloße Vokabelei, umnebelt die Mechanik zersplitternden Pendelschlags, bar jeder tragenden, bewegenden Kraft, mit dem Schein einer „Organik der inneren Zusammenhänge“, einer „Lehre vom fließenden Leben“. Und der primitiven, von den Erkenntnissen der Spitta, Schweizer, Heuß, Schering, der Niemann, Schreyer, Schenker unberührten musikalischen Bildung gesellt sich eine um so höhere, geradezu groteske Selbsteinschätzung: hier spricht zu der verderbten musikalischen und musikwissenschaftlichen Welt der erste und einzig wahre Bach-Apostel, „Gott zu Ruhe — Göhen zum Truze“! Solch Gemenge von Dilettantismus und übler Großsprecherei ist in der Bach-Literatur noch nicht dagewesen.

**Charles Sanford Terry**, Joh. Seb. Bach, Cantata texts sacred and secular, with a Reconstruction of the Leipzig Liturgy of his Period. — London, Constable & Company Ltd. 1926. XX u. 656 S.

Besprochen von Arnold Schering (Halle).

Auf die fleißige und unermüdete Pionierarbeit, die Ch. Sanford Terry in England für Seb. Bach leistet, ist schon im Bachjahrbuch 1923 eingehend hingewiesen worden. Nunmehr hat er einen weiteren stattlichen Band vorgelegt, der für die englische Bachpflege vermutlich noch größere Bedeutung gewinnen wird als seine Vorgänger. Seine größte Leistung, um es gleich zu sagen, besteht in einer dem musikalischen Vortrag genau angepaßten Übersetzung sämtlicher Texte der geistlichen und weltlichen Kantaten ins Englische. Was das bedeuten will, wird jeder ersehen, der sich vergegenwärtigt, mit welchen Schwierigkeiten eine solche Aufgabe verbunden ist. „Zuerst muß Bachs oft naive ‚Koloratur‘ getreu beachtet werden, auch wenn dabei ein wichtiges Wort an einer metrisch unbequemen Stelle steht. Zweitens muß Bachs Deklamation unverlezt zur Darstellung kommen. Selbst wenn es erlaubt wäre, sie Worten passend anzuschmiegen, die durch Autorität und Gewöhnung geheiligt sind (etwa denen der englischen Bibel), so würde das doch in vielen Fällen zu einer Entweihung führen.“ (S. VII.) Dazu kommt der stete Kampf mit den poetischen Bildern, mit der von